

Les interdits de parole : étude de cas

Isabelle Martin

Numéro 42, automne 2007

Valère Novarina : paroles de théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041691ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041691ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martin, I. (2007). Les interdits de parole : étude de cas. *L'Annuaire théâtral*, (42), 81–89. <https://doi.org/10.7202/041691ar>

Résumé de l'article

Le problème du silence se pose au théâtre sous deux formes principales : le silence volontaire qui donne naissance à des formes artistiques spécifiques, et le silence imposé tel qu'il est présent au Théâtre de la Foire en 1711. Les forains auront recours non seulement aux formes classiques du théâtre muet, mais aussi à des stratagèmes originaux pour contourner l'interdit de parole. Finalement, cette contrainte sera décisive dans la création de l'Opéra-Comique.

Isabelle Martin
Université de Haïfa

Les interdits de parole : étude de cas

*Il est un silence prudent, et un silence artificieux.
Un silence complaisant, et un silence moqueur.
Un silence spirituel, et un silence stupide.
Un silence d'approbation, et un silence de mépris.
Un silence de politique.
Un silence d'humeur et de caprice.*
Abbé DINOUART, *L'art de se taire*.

Peut-on parler de parole seconde, de deuxième ordre, comme l'impliquent certains textes de Valère Novarina qui la rejettent, ou faut-il admettre qu'aucune parole n'existe sans le silence qui l'entoure, sans le commentaire dont elle est issue et qui la prolonge, sans la longue gestation muette du texte qui sépare l'oralité de l'écriture ?

Qu'est-ce qu'un acteur sinon celui qui agit, « qui va tout révoluer », comme dit Novarina ; un « révolueur » ? Et pour rester dans cette rhétorique « révolutionnaire », rappelons la formule du citoyen Droz qui, dans son traité intitulé *Essai sur l'art oratoire*, publié en l'an VII (1802), déclare, à la suite de nombreux rhétoriciens : « Parler c'est agir et agir c'est parler » (1802 : 15) ; cela, bien avant la systématisation de la pragmatique. L'acteur, l'orateur ou le prédicateur et pourquoi pas l'enseignant, serait donc celui qui met la parole en action et l'action en paroles. Que se passe-t-il lorsque l'un des termes de ce qui est devenu une lapalissade est absent ou fait défaut ?

Il est facile de concevoir qu'il ne puisse y avoir de parole significative noyée dans son excès : le bruit ou le tumulte. Il est plus difficile de penser qu'une parole ne puisse être comprise sans son contraire : le silence qui la suit pas à pas, pratiquement collé à elle. La perception est peut-être plus liée à la durée qu'au temps. Ce n'est cependant pas ce silence dans la durée qui nous intéresse ici, ni le silence comme liant-déliant ou complément indispensable du son, ni même la nécessité d'être muet pour ne pas être sourd, pour écouter, pour voir ou pour que ça parle ! Nous nous interrogerons plutôt sur le « taire » ou

« le faire taire » au théâtre, qui, par choix ou le plus souvent par contrainte, limitent l'expression par l'absence du texte et du rôle.

Nous n'aborderons pas le silence absolu et définitif qu'impose la brutale répression de la censure – il est encore des auteurs, des acteurs, qui souffrent et meurent pour leurs idées et même pour une idée du théâtre. À l'époque à laquelle nous nous référons, on a plutôt recours, dans les cas les plus graves de lèse-autorité, à l'embastillement et à la bastonnade.

Le théâtre se trouve pratiquement confronté à deux types d'interdits de parole : les uns, pour des raisons internes aux genres ou par choix d'une esthétique, sont volontaires ; les autres, pour des raisons sociales ou parfois politiques, sont contraints. Les interdits intentionnels débarrassent en quelque sorte le spectacle du verbal, de la parole, et ne retenant que l'aspect visuel de la représentation, ils la focalisent. Les interdits imposés, au contraire, sont considérés par les parleurs, les « beaux parleurs » et surtout par ceux qui veulent convaincre, comme provoquant des pertes de sens insupportables.

Pour revenir sur un terrain plus circonscrit, nous évaluerons les conséquences de ces deux types d'interdits dans un cadre particulier : le Théâtre de la Foire parisien au XVIII^e siècle. Présentons-le en quelques mots. Il prend naissance dans les foires commerciales et devient, à son époque, le théâtre le plus controversé et probablement le plus dynamique à Paris. Il est un peu délaissé aujourd'hui, par les metteurs en scène en tout cas. Sa naissance obscure sur les tréteaux des baladins lui permet, dès ses débuts, d'intégrer les arts corporels, l'acrobatie, le mime, les danseurs de corde, etc. Dès qu'il commence à utiliser la parole, ou plutôt dès qu'il commence à se doubler d'une structure narrative supportée par des dialogues, il se heurte pour de nombreuses raisons aux privilèges des troupes officielles. Au-delà du fait qu'elles sont jalousées par les théâtres officiels pour la liberté dont elles disposent, et au-delà du fait qu'elles sont contrôlées par un pouvoir ombrageux, les troupes spontanées sentent bien la menace plus alimentaire que représente la mise en cause de la conservation du monopole, et donc d'un public captif.

Après de nombreux procès, différents pouvoirs – conseil privé, lieutenant de police et Parlement – condamnent le Théâtre de la Foire à se retrancher dans des modes d'élocution de plus en plus rudimentaires. Cette retraite se fait par concessions successives tant les forains sont habiles à définir strictement, et avec une certaine mauvaise foi, les limites qui leur sont imposées. Enfin, tout dialogue susceptible de générer une intrigue se trouve interdit en 1711.

Les troupes foraines se voient obligées, pour contourner cette série d'interdictions, de feindre une régression afin de s'adapter aux nouvelles contraintes et d'élaborer une nouvelle

dramaturgie qui exploite l'interdit. D'une part, elles vont récupérer les techniques des arts du spectacle (qui volontairement se prescrivent silencieux) dont elles sont partiellement issues ; d'autre part, elles vont innover pour trouver des substituts à la parole et au dialogue, et permettre au public de suivre le développement d'une intrigue. Les techniques gestuelles ou les accessoires sont insuffisants, à leurs yeux, pour transmettre les idées et les variations dans les finesses de situations que génère une action dramatique, *a fortiori* quand ces situations tournent autour de stéréotypes.

De ces techniques qui récupèrent un silence volontaire, la plus universellement connue est la pantomime. Elle calque, en les stylisant, un comportement, des attitudes, des expressions faciales et corporelles quotidiennes afin de raconter et de décrire. Le silence est cependant souvent secondé, dès que l'intrigue s'étoffe, ou par le recours à une « histoire » dont le canevas est familier au public (*Le Chat botté* par exemple) ou par la distribution d'un livret qui résume l'action.

La stylisation du geste et du corps peut parvenir parfois, le langage des sourds-muets en étant une forme extrême, à une véritable *idéokynésie* (système de communication gestuel).

Mais cette *idéokynésie*, ou ce langage de signes corporels très efficace, reste limitée et se dégrade souvent à la Foire dans le lazzi ou, à l'inverse, se sublime dans le langage extrêmement précis, codé et savant de la danse baroque¹.

Une autre manière de remplacer la fonction dramaturgique du texte dans le silence de la représentation est évidemment l'usage de l'espace scénique et la scénographie. Nous verrons bientôt le fonctionnement de l'écriteau, cher aux minimalistes (acte II, écriteau : « Nous sommes dans un palais »). Cette pratique a pour corollaire qu'en cas de scénographie pauvre, ce choix imposerait à l'auteur ou de situer l'action par une didascalie interne – précisément impossible, puisqu'il ne peut la glisser dans une réplique – ou de gêner l'action de l'acteur par une didascalie mimique du type : « Je lève les yeux, je parcours les colonnes, je m'extasie » qui indiquerait au public qu'il est bien dans un palais.

Les forains, à la recherche de spectaculaire, ne peuvent se permettre ce type de minimalisme où l'espace scénique « imaginaire » ou fictif dépend trop de conventions avec le public. Leurs décors se veulent exhaustifs ; inventifs et somptueux, dans un univers évidemment merveilleux, sans dépendre de la sèche évocation d'un univers imaginaire, extérieur à la scène ; écrit ou décrit plutôt que montré, et qui satisfasse plus l'esprit que les yeux. Sur la scène foraine, un arbre qui marche *marche* ; un monstre qui avale un acteur l'avale tout entier après l'exécution d'au moins trois sauts périlleux dans la gueule qu'ouvrent les machinistes ; et les colonnes d'un palais étincellent.

Un moyen de compléter l'information visuelle du décor est de l'accompagner d'une information auditive (par exemple : bruitage ou musique). Le Théâtre de la Foire utilise l'accompagnement musical, comme toutes les autres scènes, à des fins de divertissement et pour suggérer une atmosphère, une ambiance. Mais les forains, à partir de rengaines, l'utilisent aussi de manière plus subtile, c'est-à-dire par connotation. À partir d'un leitmotiv, le Théâtre de la Foire se sert de la mélodie comme d'un code à trois niveaux qui révèle d'abord la situation², annonce ensuite un personnage, évoque enfin un lieu, la couleur locale³. Il va encore plus loin. Il reprend dans des spectacles différents ce qu'il appelle des « airs » avec lesquels le public est familier, qui impliquent un non-dit, souvent un peu scabreux ou contestataire en filigrane. Les paroles originales de ces chansons connues servant, par association, à annoncer l'action sur la scène, le spectateur peut choisir entre plusieurs « lectures » des airs ou des paroles. Le Théâtre de la Foire, au moment où il est interdit de parole, parvient parfois à faire chanter par la salle ce qu'il ne peut dire sur scène, mais aussi ce dont il ne peut parler.

De l'autre côté du théâtre, dans les coulisses, d'autres types de silences volontaires ou inconscients, antérieurs à la représentation, sont dus au mode de fabrication du spectacle et ressortiraient aujourd'hui d'un choix délibéré. L'un des plus « audibles », pour nous qui vivons l'ère des metteurs en scène loquaces, est le silence au niveau de la mise en scène – silence que comble le bruit de ceux qui prennent part à une « mise en scène sans le savoir » ; silence augmenté – sinon engendré – par la quasi-absence de didascalies dans le théâtre classique comme dans le Théâtre de la Foire ; silence d'un absent et silence du texte qui imposent une prise en charge collective du spectacle⁴.

Novarina plaide pour un retour à ce bruit collectif fécond que l'auteur organise souvent autour de son œuvre, résultat de l'absence presque totale du metteur en scène. Il est remplacé ou par un acteur-chef de troupe comme dans la *commedia dell'arte* ou de plus en plus au XVIII^e siècle, à la Foire, par l'auteur, sans qu'aucune coordination ne soit faite, sans qu'aucune responsabilité indépendante ne soit prise au sujet de la mise en scène. Cette dernière est comme secrétée sans paroles dans une série d'approximations autour du canevas ou du premier texte. La similitude entre les pièces rend souvent presque inutile cette mise en forme (ou en texte) de la mise en scène ; chacun sait ce qu'il doit faire et ce que l'on attend de lui.

Pour Alexis Piron, qui se plaint amèrement auprès de l'entrepreneur responsable du spectacle de l'échec d'une de ses pièces, dû, dit-il, à la pauvreté des décors, à l'incapacité des acteurs, à la pluie, etc., la notion de responsabilité de mise en scène n'existe pas de façon autonome. Et pourtant, il sent bien que ses pièces sortent des sentiers battus et qu'elles auraient demandé ou, des acteurs, un jeu différent, ou l'intervention d'un meneur

de jeu pour les obliger à changer leurs habitudes. Alain-René Lesage, conscient du problème, écrit des « recommandations ». La réorganisation du spectacle, à partir du texte même, par la mise en scène, lui donne une cohérence dont ont besoin les spectacles. Il faudrait comparer au XVIII^e siècle ce silence derrière le rideau fermé à une espèce de terrain vague où chacun peut encore inscrire son influence avant que les metteurs en scène n'érigent leurs monuments.

Qu'en est-il des silences involontaires imposés ?

Cette loi du silence peut avoir des origines simplement techniques. Pour prendre un exemple moderne, l'image cinématographique animée précède l'invention de la bande sonore. Ayant développé un art à partir de cette limitation technique, l'artiste passe souvent au moment de l'innovation, d'une technique à l'autre, et crée une nouvelle « manière ». Mais il peut aussi s'interdire lui-même la parole et, de ce fait, revenir à l'interdit de parole volontairement silencieux ou volontairement partiellement silencieux.

Dans le cas de la Foire, ces interdits « techniques », ces limitations, peuvent avoir une origine pratique. Imaginons, en l'absence de haut-parleurs et dans le bruit d'une foire, la situation dans laquelle se débattent les comédiens qui doivent porter un texte. Les entrepreneurs vont donc privilégier le spectaculaire, le visuel, et les auteurs privilégier des situations extrêmement stéréotypées et des actions simples dans le sens d'uniques et de compactes ; les uns et les autres, souvent aux dépens de l'acteur et surtout du masque qui n'est plus au centre de la représentation. C'est un demi-silence, mais dans le brouhaha d'une représentation de comédie du XVIII^e siècle. Ainsi, quelques bribes de dialogues devaient suffire pour comprendre le sens d'une action. La parade devant le théâtre est le fruit de ces limitations.

Le Théâtre de la Foire, puis l'Opéra-Comique, parce qu'ils veulent qu'on les entende, feront évoluer lentement, concurremment avec Voltaire, le théâtre vers un lieu de parole unique face à un public attentif et relativement silencieux. Revanche amère du comédien, la libération de sa parole interdit celle des autres en faisant progresser l'importance de la musique sur l'air, et des mots sur les situations, aux dépens de leur corporalité. Les théâtres de la foire et l'Opéra-Comique, une fois rentrés dans l'espace clos, à l'acoustique contrôlée, de théâtres trop fermés, organisés, verront s'étioler, aux dépens de leur corporalité, leur vitalité, et finiront au Boulevard dans les délicieuses sucreries de Favart ou le mélodrame.

L'interdiction de parole a évidemment aussi une origine économique, politique et idéologique. À la limite, elle dispense de la censure. Elle provoque, au XVIII^e siècle, avec l'émergence des idées nouvelles, la tentation de sa violation. Cela d'autant plus, quand,

autoritairement, elle maintient le privilège économique de quelques-uns, s'opposant non seulement aux idées égalitaires, mais aussi à une conception « naturaliste » du théâtre qui se conçoit difficilement sans la parole. Il est ardu d'être naturel et parfaitement silencieux.

Pour tenter de s'opposer aux inégalités et pour exploiter le potentiel économique du spectacle, la Foire, « théâtre contestataire », qui exprime en gros les aspirations encore confuses des classes moyennes (bourgeoisie), met en œuvre toutes les techniques disponibles pour exprimer ses idées par les mots. La moins glorieuse, mais la plus féconde – qui lui jetterait la pierre ? – a été, à un moment donné, d'acheter à un détenteur légal d'une forme de parole (en ce cas le chant de l'Opéra) son privilège. Les forains ont ainsi acquis momentanément le droit de chanter. Cette transaction n'a eu qu'une seule véritable conséquence, mais de poids : en confondant définitivement dans le Théâtre de la Foire le chant et le dialogue en prose ou en vers, elle a créé, de ce fait, l'opéra-comique.

Privés de ce privilège, les forains, de manière plus imaginative, reprennent ou améliorent des techniques de substitution à la parole. Ils font d'abord semblant de croire que seule la parole échangée et organisée fait sens au théâtre, ce qui impliquerait que le dialogue nécessaire à l'action soit seul interdit. La parole solitaire à voix haute, le monologue, serait encore autorisé, puisqu'il n'est pas parole destinée à autrui mais plutôt l'émergence verbale d'un soliloque intérieur.

Alexis Piron, en 1722, réussit le tour de force, dans *Arlequin Deucalion*, d'écrire toute une pièce à plusieurs voix sur un seul monologue-soliloque d'Arlequin, qui substitue dans un texte complexe sa parole à celle de tous les autres protagonistes : « C'est l'art de parler seul inventé par la Comédie-Française », disent les forains par dérision. Une seule parole occupe tout le silence imposé aux autres, elle fait vivre toutes ces voix successivement, fictivement ou virtuellement.

Quand la Comédie-Française fait taire jusqu'à ce dernier acteur, il est encore un moyen de dire sans dire, en faisant semblant de dire, en utilisant une quasi-parole qui conserve l'expression à la voix et aux rythmes de l'élocution. Le plus élémentaire, que les élèves de Jacques Copeau avaient baptisé le « grommelot », consiste à accompagner le mime d'intonations, d'exclamations, de tons de précipitation et de ralentissements, de changements de registres qui complètent le geste, donnant l'illusion d'un dialogue qu'accompagne la mimique. L'expression vocale complète alors l'expression corporelle sans qu'il y ait de mots compréhensibles qui expriment leur modulation, il y a des phrases, des étonnements, des soumissions, des minauderies, des prises en charge, des discours de séduction, etc.

Il est facile de caractériser un personnage par son accent, la couleur de son parler, le timbre de sa voix. L'origine du personnage autorise d'autres jeux de comique en contre-faisant le genre musical de sa langue ou de son dialecte et accent, en en retenant le germe musical, la spécificité phonétique, le support rythmique, sans introduire de mots réels. Le grommelot devient alors un jargon⁵.

Le Théâtre de la Foire se sert de cette technique avec précaution parce qu'elle demande une extrême virtuosité verbale et contient sa propre parodie, et, de ce fait, se prête mal à un usage prolongé qui détruit son effet de surprise (du burlesque sur du burlesque).

Quand les techniques verbales, parce que trop expressives, sont à leur tour interdites et qu'il faut pallier l'interdiction absolue, les forains empruntent à la technique du « décor parlant », et les écrivains se substituent au dialogue dans les pièces dites « à la muette ». Le plus simple est de remplacer un texte dit par l'acteur par un texte écrit que doit lire le public. Un premier essai fut fait en remplaçant directement la parole de l'acteur par des banderoles qu'il portait sur lui. Les acteurs enfournaient dans leur manche droite des écrivains roulés qu'ils déroulaient dans l'ordre face au public, les passant ensuite dans leur manche gauche. On peut imaginer combien cette interruption permanente de l'action par l'écriture portée à bout de bras pouvait briser le rythme de la représentation. On imagine alors de faire descendre des écrivains des cintres pour libérer l'acteur de cette corvée qui ajoute à l'artificialité de son mutisme celui d'une mécanique gestuelle importune. Mais l'effort de lecture a un effet de distanciation qui sied mal au rêve, au merveilleux, à l'attention; aux lazzis.

Pour rendre plus acceptable ce « truc », les forains en rajoutent. Très théâtralement, ils font descendre des cintres des enfants costumés en angelots qui déroulent à la place de l'acteur des calicots où sont inscrits les dialogues. Ils compensent la gêne de la lecture en faisant de l'apparition des écrivains – contrairement à de simples sous-titres – un véritable spectacle dans le spectacle où l'acrobatie aérienne vient compléter le merveilleux sur la scène.

Enfin, l'ultime façon qui reste aux autorités de faire disparaître de la scène la parole ou ses succédanés est de faire disparaître l'acteur, d'interdire toute représentation incarnée.

Les forains se tournent vers des êtres essentiellement muets et mécaniques⁶, les poupées en bois qui ne donnent que l'illusion de parler – de plus que, par un privilège spécial, pratiquement tout ce qui peut être dit⁷ peut être articulé par une marionnette et surtout par la plus difforme d'entre elles : Polichinelle. Cela, à condition d'utiliser un instrument grinçant qui montre, par la déformation ridicule de la voix, le peu de sérieux du discours : la pratique.

Il est intéressant de constater qu'à partir de prémisses différentes – celle selon laquelle on atteindrait la pureté du texte par l'élimination de l'aléatoire que représente un acteur (dont traite Marie-Claude Hubert) et celle selon laquelle on peut tolérer les marionnettes parce qu'elles sont impures –, on aboutit à une solution unique : l'usage des marionnettes. Alfred Jarry fait peut-être la synthèse de ce phénomène dans *Ubu Roi* en présentant un quasi-spectacle de guignols avec des marionnettes « purifiées ».

Les marionnettes sont le dernier refuge des comédiens de la Foire, qui remportent un de leurs plus grands succès en ridiculisant la Comédie-Française, les Italiens et même leurs concurrents qui jouent en monologue, par la voix de leur avocat le plus vulgaire, le plus grotesque : Polichinelle, qui annonce son spectacle par la devise « J'en valons bien d'autres⁸ ».

Nous ne concluons pas sans noter, cependant, que les forains ont aussi profité à leur façon de l'interdiction de parole, du fait que tout Paris suivait, un peu comme un feuilleton, les péripéties de l'exécution de ces interdits. Le public attendait avec impatience le procédé par lequel la Foire allait encore défier la Comédie-Française et le lieutenant de police. Message dans le message, la liberté de rompre le silence devenait l'enjeu d'un jeu dont le théâtre était à la fois le lieu et le sujet.

Notes

1. Voir à ce propos Verschaeve (1997).
2. Par exemple, l'air « Adieu paniers vendanges sont faites » évoque une action accomplie ; l'air du « Cap de Bonne Espérance », un événement marin.
3. Par exemple, l'air à boire « Lampons ou qu'on m'apporte une bouteille » évoque l'apparition d'un des lascars de la Foire (Arlequin, Pierrot ou Scaramouche).
4. Cette absence rend d'autant plus difficile toute restitution d'un tel spectacle qui dépend aussi étroitement d'effets de scène.
5. Certains clowns, dont le génial Chaplin, étaient capables, en plus d'imiter des langues étrangères, de « parler » l'anglais à l'envers et en inversant phonétiquement la langue son à son, mot à mot ; d'en retenir toutes les sinuosités, toutes les rugosités, toutes les inflexions.
6. Nous avons décrit ces techniques selon la sévérité croissante de l'interdit. Historiquement, elles ont été parfois employées concurremment.
7. Cela nous rappelle le privilège du fou du roi.
8. Frontispice de la pièce *L'ombre du cocher poète*, Saint-Germain, 1722 (Lesage et d'Orneval, 1968).

Bibliographie

- DINOUART (abbé) ([1771] 1987), *L'art de se taire*, s. l., J. Million.
- DROZ, François-Xavier Joseph (1802), *Essai sur l'art oratoire publié en l'an VII*, Paris, de l'imprimerie de Briot.
- LESAGE, Alain-René, et Jacques Philippe d'ORNEVAL ([1737] 1968), *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent*, Genève, Slatkine, 2 vol.
- MARTIN, Isabelle (2002), *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century ».
- NOVARINA, Valère (1987), *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1989), *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1997), *L'espace furieux*, Paris, P.O.L.
- PIRON, Alexis (1776), *Œuvres complètes*, publiées par Rigoley de Juvigny, Liège, Clément Plomteux, 7 vol., t. III.
- VERSCHAEVE, Michel (1997), *Traité de chant et mise en scène baroques*, s. l., Zurfluh.